

# LA NOVELA INTRAHISTÓRICA

LUZ MARINA RIVAS

UNIVERSIDAD SIMÓN BOLÍVAR

## RESUMEN

La reflexión fundamental de este trabajo apunta un acercamiento a la de la novela intrahistórica como la narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales, que, aunque víctimas de la misma, no son sus agentes pasivos. Este acercamiento a la historia desde abajo no es sólo una manifestación de la literatura de ficción.

La revisión conceptual desarrollada en este trabajo nos hace comprender que en las novelas intrahistóricas la perspectiva particular de los personajes desde su cotidianidad y subjetividad permiten visualizar el componente emotivo, así como la manera afectiva como ellos se vinculan con los acontecimientos históricos con las premisas morales de sus sociedades, con los rituales, con las creencias y las prohibiciones. Todo ello puede verse en las formas mismas que adoptan las novelas para contar ese pasado y las formas que permiten acceder a los relatos de la cultura que estructuran el sentir de su narración.

A lo largo de este trabajo la investigación se situará bajo ciertos parámetros de gran utilidad para el análisis de las obras de Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres. En estas obras se ha buscado un elemento aglutinador y distintivo de las novelas históricas, que darán cuenta de las propuestas de trabajos como el de Lukács, así como la comprensión de las más contemporáneas, que rompen con el pacto de verdad de la historiografía. Estos elementos de la conciencia de la historia permiten conceptualizar de una manera funcional el fenómeno esencial que nos convoca: la novela histórica.

**Palabras clave:** Novela intrahistórica, subjetividad, verdad historiográfica, Historia, subalternidades

## THE INTRA-HISTORICAL NOVEL

### ABSTRACT

The fundamental reflection of this work indicates an approach to the conceptualization of the intra-historical novel as the fictional narration of history. This, from the perspective of the social subalterns, who, although victims of history, are not its passive agents. This approach to history is not only a manifestation of fictional literature.

The conceptual review developed in this work makes us understand that in intra-historical novels the particular perspective of the characters from their everyday life and subjectivity allow us to visualize the emotional component. As well as the affective way in which they are linked to historical events with the moral premises of their societies, with rituals, with beliefs and prohibitions. All of this can be seen in the forms that the novels adopt to narrate this past and the forms that allow access to the stories of the culture that structure the feeling of its narration.

Throughout this work, the research will be situated under certain parameters of great utility for the analysis of the works of Laura Antillano, Milagros Mata Gil and Ana Teresa Torres. In these works, we have searched for an agglutinating and distinctive element of historical novels, which will explain the proposals of works such as Lukács'. As well as the understanding of the most contemporary ones, which break the truth pact of historiography. These elements of the consciousness of history allow us to conceptualize, in a functional way, the essential phenomenon that summons us: the historical novel.

**Keywords:** Intra-historical novel, subjectivity, historiographic truth, History, subalternities.

## ¿QUÉ ES LA NOVELA INTRAHISTÓRICA?

Podemos entonces acercarnos a conceptualizar la novela intrahistórica como la narración ficcional de la historia desde la perspectiva de los subalternos sociales, que aunque víctimas de la misma, no son sus agentes pasivos; tienen un bagaje histórico por vía de la tradición entendida como vínculo entre pasado y presente dado por la costumbre y los modos culturales transmitidos generacionalmente. Entendemos que para los efectos de nuestro trabajo concebiremos al subalterno desde la complejidad de su condición en Latinoamérica, de manera que al menos en nuestro continente, no todos los subalternos tienen voz, pero muchos de ellos sí la tienen y la utilizan a pesar de la violencia con la que muchos sistemas se empeñan en acallarla. Por ejemplo, de alguna manera el testimonio de Rigoberta Menchú le ha salvado la vida. La intrahistoria es, por lo tanto, una visión de la historia desde los márgenes del poder y tiene como protagonistas a personajes cuya tensión entre espacio de experiencia o *habitus* y horizonte de espera resulta en una conciencia del subalterno de un pasado y de un futuro muy distantes a los de la historia oficial.

Este acercamiento a la historia desde abajo no es sólo una manifestación de la literatura de ficción. Tiene ecos en la *nueva historia* o *nuevo historicismo*, según como se quiera traducir, que consiste en un replanteamiento del quehacer historiográfico, como se adelantó antes, al hablar de la escuela francesa de *los Annales*, o de los historiadores ingleses que han acompañado a Peter Burke, o de la *microstoria* de los italianos, o la de González y González.

En efecto, nuestro siglo ha estado marcado por una crisis de la historiografía, que no sólo ha cuestionado la pretensión de verdad de la historia, así como su escritura misma, tal como lo han hecho Hayden White y de Certeau, al revisar la narrativa como problema de la disciplina, sino que se ha preguntado también qué es lo historiable, más allá de lo político y lo militar.

## LA HISTORIA SENTIDA

Los sucesos vistos microhistóricamente son insertados luego en un contexto general más cercano a la historia tradicional, que permita reinterpretar los datos anteriormente aportados por ésta. La microhistoria aboga por la interpretación de los hechos en el seno de ellos mismos, para buscar significados, y por no buscar establecer leyes universales y abstractas como si la historia fuera una ciencia experimental. Interesa la función de la cultura en la vida humana y dentro de ello resulta necesario interpretar el comportamiento humano no sólo a partir de las ideas, sino tomando en cuenta también los modelos de emoción públicos y simbólicos presentes en el interior de una cultura, que se representan en la poesía. Levi cita a Geertz:

Para formar nuestras mentes debemos saber qué sentimos de las cosas; y para saber qué sentimos de las cosas necesitamos las imágenes públicas del sentimiento que sólo el rito, el mito y el arte pueden proporcionarnos (129).

En este sentido la microhistoria responde la necesidad señalada por Veena Das (1989) de considerar la categoría de lo afectivo en el análisis de las culturas subalternas, pues las teorías occidentales generalmente definen la acción social por la acción racional, y consideran lo emotivo como una desviación de la racionalidad, o sea, sólo incluye emociones negativas como la ira, los celos y la venganza. Por su parte, lo afectivo juega un papel muy importante para González y González, quien supone que este elemento no sólo está del lado del objeto de estudio sino también del lado del historiador:

Las historias locales ocupan en la república de Clío un lugar análogo al ocupado por corridos y romances en la república de las letras. A la microhistoria hay que verla como expresión popular. Emociones que no razones son las que inducen al quehacer microhistórico (194).

En esta misma dirección nos encontramos también con Raymond Williams (1980), quien formula las *structures of feelings* o *estructuras del sentir*.

Para Williams, las descripciones y los análisis de la cultura, expresados frecuentemente en tiempo pasado convierten la experiencia social en productos fijos y acabados. La presencia y experiencia viviente es rechazada, al igual que todo lo que pueda ser definido como lo personal y lo subjetivo. Se opone al pensamiento de todos aquellos términos que podrían parecer más activos o flexibles como *conciencia*, *experiencia*, *sentir*. Ahora bien, cuando se estudian procesos como las artes visuales y la literatura se requiere hacerlos presentes en lecturas más activas y sin embargo se intenta reducirlos a formas fijas, a formular sistemas estéticos o ideológicos, olvidando que la producción artística es *siempre un proceso formativo dentro de un presente específico* (151). Esa vivencia, que constituye una conciencia práctica se opone a la conciencia oficial, que corresponde a las formas fijas. La interacción entre las distintas formas sociales no se establece como intercambios sistemáticos entre unidades fijas, sino más bien tiene que ver con lo que verdaderamente se está viviendo, no sólo lo que se piensa que se está viviendo. Esa interacción va más allá de la ideología o de la visión de mundo. Involucra unas *estructuras del sentir* o *estructuras de la experiencia*. Estas estructuras se componen de elementos que conforman un grupo de relaciones internas que se interconectan y pueden estar en tensión, *elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada* (155). Esta idea de las estructuras del sentir formuladas como construcciones que están siempre en proceso y que se viven como presente, tiene relación en cierto modo con la idea de continuidad desde el pasado hasta el presente que hemos observado antes en las concepciones de la tradición. Sin embargo, tal como Williams las formula podemos entenderlas como componentes importantes dentro de la tradición, la tradición en el sentido de Ricoeur, como herencia de contenidos simbólicos, que por supuesto, incluye lo afectivo, aunque se transmita con variaciones de una generación a otra.

El reto de esta categoría estaría en su aplicación metodológica, que puede entenderse como hacer presente el pasado. Dice Williams:

Desde una perspectiva metodológica, por tanto, una «estructura del sentir» es una hipótesis cultural derivada de los intentos por comprender tales elementos y sus conexiones en una generación o en un período, con permanente necesidad de retornar interactivamente a tal evidencia (...) La hipótesis presenta una especial relevancia con respecto al arte y la literatura, donde el verdadero contenido social, en un número significativo de casos, de este tipo presente y efectivo, y sin que ello suponga pérdidas, no puede ser reducido a sistemas de creencias, instituciones o a relaciones generales explícitas, aunque puede incluir a todas ellas como elementos vividos y experimentados, con o sin tensión (155–156).

Para Raymond Williams, metafóricamente, las estructuras del sentir son experiencias sociales *en solución*, a diferencia de otras formaciones sociales que han sido *precipitadas*.

El hecho de que este autor apunte hacia la literatura y el arte para hacer más evidentes las *estructuras del sentir*, cobra una gran importancia para mi trabajo. Lo intrahistórico involucra esas estructuras del sentir, que resultan más difíciles de formular desde el discurso historiográfico que desde el discurso de ficción, pues se trata de elementos no siempre categorizables, no siempre correspondientes a sistemas abstractos de conocimiento. Tomaré entonces la clave de la literatura y el arte para hacer más concretos los planteamientos de Williams, en función del análisis propuesto de las novelas, pues en estas manifestaciones culturales se encuentran codificados los sistemas simbólicos que establecen las relaciones emotivas entre la cultura y los individuos, entre lo que es pasado y se actualiza en el presente y tiene, además la suficiente flexibilidad como para admitir nuevos contenidos y nuevas significaciones. Lo que tienen en común las obras artísticas es que ellas son formas resultantes de *relato de la cultura*, con los cuales se identifica la gente, dan sentido a sus formas de relacionarse y de comprenderse en el mundo. Esta codificación tiende a corresponder a un *relato*, un *relato* que explica y que da coherencia a un imaginario cultural. Si una imagen disidente, que impugna ese relato surgiera de pronto sin un consenso colectivo, sin responder a esa relación de identificación, sería inmediatamente rechazada o transformada para que corresponda.

Tomaré dos ejemplos que me brinda la cultura venezolana. El primero de ellos es la imagen de Bolívar, el héroe y Padre de la Patria, imagen de lo mejor que la Nación ha dado. La imagen más familiar de Bolívar circula en la moneda que lleva su nombre: el bolívar; es una imagen oficial, pero también consensual y afectiva. Reproduce al héroe

con un sereno perfil romano, como el de un César. Responde entonces al *relato* de la gloriosa Guerra de la Independencia. No se aleja esa representación cesárea de la imagen tutelar de un Bolívar a caballo en la Plaza Bolívar, figura del guerrero solemne y paternal que parece prolongar su vigilancia a lo largo de los siglos. Dos formas artísticas responden de esta manera a un relato del héroe asentado en el imaginario popular, reactualizado en las celebraciones patrias y en la Escuela. Este relato de un héroe generoso, impoluto, visionario, paternal, estructura los diversos sentimientos hacia Simón Bolívar que se han ido forjando a lo largo de generaciones. Cuando cierto artista chileno, exhibió en su país un cuadro que representaba a Bolívar como una mujer, las reacciones de indignación en Venezuela no se hicieron esperar. Tal imagen violaba el relato del héroe, insultaba las emociones de todo un colectivo venezolano; resultaba insolente y agresiva. Las representaciones estatuarías o plásticas del héroe pueden tener múltiples variaciones; no todas deben corresponder al perfil cesáreo de la moneda. De hecho encontramos tallas de madera o pinturas en que Bolívar aparece negro, aparece con sombrero de cogollo, con ojos indios, pero ninguna de estas representaciones contradicen el relato heroico; más bien, al contrario: lo enriquecen. La figura paternal del Libertador se acerca a los subalternos, se identifica más con ellos. Las muchas formas artísticas continúan haciendo presente el mismo relato.

La otra muestra cultural corresponde a un mito, que circula en muchas manifestaciones de literatura oral y que ha dado lugar a un sistema de creencias religiosas. Se trata del mito de María Lionza, una indígena caquetía o tal vez una mestiza llamada María de la Onza, diosa de la montaña de Sorte, en el Estado de Yaracuy, que cuida de los animales y que protege a quienes la veneran. Alrededor de esta imagen maternal identificada con la tierra, ha surgido un culto sincrético que responde a la sensibilidad de la población y a su necesidad de vincularse a los variados y entremezclados orígenes no occidentales. Los rituales, muchos de ellos de origen africano, han ido integrando a lo largo del tiempo otras figuras de veneración que se identifican con el pasado histórico y al mismo tiempo con la necesidad de su actualización. Entre esas figuras aparece la Corte de los Libertadores, dentro de la cual una imagen importante es la imagen legendaria del Negro Primero, un esclavo que luchó en la Batalla de Carabobo y que murió luego de despedirse heroicamente del General Páez. De esta manera, la tradición

elige una figura que tiene una filiación más sentida con los subalternos, con las razas más maltratadas, que puede emparentarse con María Lionza sin ninguna contradicción. Así, el mito original de la diosa va incorporando elementos que añaden nuevos relatos y que responden a la necesidad de construir con ellos *estructuras del sentir*.

Infero, entonces, de las consideraciones de Raymond Williams que los *relatos culturales* con los cuales se vinculan las manifestaciones del arte constituyen esas *estructuras del sentir*. En esos relatos tienen cabida esas diferentes tensiones de múltiples elementos de la cultura que se actualizan, se hacen presentes, a partir de las emociones, es decir, son sentidos.

En las novelas intrahistóricas la perspectiva particular de los personajes desde su cotidianidad y subjetividad permite visualizar el componente emotivo, la manera afectiva como ellos se vinculan con los acontecimientos históricos, con las premisas morales de sus sociedades, con los rituales, con las creencias y las prohibiciones. Todo ello puede visualizarse en las formas mismas que adoptan las novelas para contar ese pasado, formas que permiten acceder a los *relatos de la cultura* que estructuran el sentir.

## TRADICIÓN, IDENTIDAD Y NOVELA INTRAHISTÓRICA

Llegados hasta aquí, se hace obvio que la novela intrahistórica es un tipo de novela histórica. Si no bastara aún la vinculación, tal como la he desarrollado, entre la novela intrahistórica y la nueva historia, hay aún más elementos que nos permiten categorizarla de esta manera. El primero de ellos, respondiendo a la elaboración teórica hecha por Noé Jitrik, es el de la búsqueda de identidad, esa pulsión básica generadora de la novela histórica durante el siglo XVIII.

Cuando Jim Sharpe aborda la *historia desde abajo*, anota entre sus propósitos y utilidades el de proporcionar tanto a los historiadores que la hacen como a los receptores que la leen un sentimiento de identidad o de procedencia, la sensación de que la identidad no ha sido formulada por reyes o primeros ministros, así como la certeza de que también los de abajo son hacedores de la historia, actores y creadores de la misma. Sin embargo, añade que la cuestión de la identidad no debe quedarse

allí, como identidad de las clases inferiores, sino que debe redimensionar *la corriente principal de la historia* (58), según Sharpe. Esto, naturalmente, tiene una razón: hay una gran cantidad de zonas inexploradas en el pasado histórico.

Por su parte, Giovanni Lévi, cuando discute la microhistoria, explica que ésta toma muy en cuenta la diferenciaciones sociales, al igual que lo hace la antropología interpretativa, puesto que los símbolos y las costumbres, aunque polisémicos, se cargan de connotaciones precisas a partir de las diferencias sociales, que son móviles y dinámicas. Explica Lévi que la identidad es un proceso dinámico y que la definición de los distintos grupos sociales depende de determinados conflictos y solidaridades.

Esta reflexión merece que nos detengamos. En efecto, hablar de *identidad*, resulta enfrentarse con un concepto que como el de la novela histórica es histórico. No podemos entender por identidad una categoría inmutable. Hay múltiples posibilidades de concebir la identidad, pero todas ellas están vinculadas a un sentido de pertenencia y las dinámicas sociales permanentemente cambian los grupos de individuos y de clases, las divisiones geográficas, los imaginarios colectivos, por lo cual cambian constantemente ese sentido de pertenencia y por lo tanto, lo que se entiende por identidad. Así por ejemplo, la idea de nación, propia de la modernidad propicia una identidad sobre la base de los nacionalismos. Benedict Anderson (1983) elabora la idea de la nación como comunidad imaginada que otorga a los nacionales un sentido de pertenencia, una identidad. Esa comunidad abstracta es concebida como un lugar de relaciones horizontales en el que se aglutinan numerosos individuos que no llegan a conocerse entre sí y que se imaginan soberanos, habitantes de una gran comarca antigua, aunque la idea de nación es moderna. Este pensador explica que una comunidad mayor que una aldea primordial es de por sí necesariamente imaginada.

Esa construcción de comunidades imaginadas en los distintos discursos sociales tiene un importante asidero en la historia y por ello el siglo XIX fue tan prolífico en Latinoamérica en novelas históricas que construían la idea de nación y definían una identidad que en muchos casos era más deseada que aproximada a la realidad.

Fenómenos como las guerras, las migraciones, la educación formal, el alcance de los medios de comunicación, la publicidad, el idioma, la conservación o no de las tradiciones, los líderes carismáticos, los aparatos del poder estatal, producen intensas mutaciones en los distintos sentidos del ser colectivo y distintas maneras de sentir la identidad.

La mismidad implícita en el concepto de identidad resulta en su búsqueda frecuentemente fallida. García Canclini (1997) propone más bien el desplazamiento de la categoría de la identidad a la de heterogeneidad e hibridación para buscar no las identidades sino las intersecciones conflictivas y las negociaciones, pues según él, la identidad no tolera la alteridad. Propone entonces para los Estudios Culturales y creo que esto vale para el estudio de la novela intrahistórica, estudiar esos espacios de encuentro. Dice lo siguiente:

En la medida en que el especialista en estudios culturales quiere realizar un trabajo científico consistente, su objetivo final no es representar la voz de los silenciados sino entender y nombrar los lugares donde sus demandas o su vida cotidiana entran en conflicto con los otros. Las categorías de contradicción y conflicto están, por lo tanto, en el centro de esta manera de concebir los estudios culturales (56).

Esas categorías de contradicción y conflicto deben ser atendidas. Sin embargo, resulta difícil el desplazamiento de la categoría de *identidad*, pues de alguna manera está presente en las búsquedas del pasado y es el punto de partida por el cual se accede a los espacios de desencuentro. Es preferible mirar el carácter mutable de la identidad para reconocer sus recorridos históricos en los distintos discursos, literarios y no literarios, en los cuales se plasma su crisis. Por lo tanto conservamos esta categoría, la de identidad, y la definimos para los efectos de este trabajo como una conciencia de la diferencia cultural, definida o intuida, que varía históricamente y cuyas mutaciones son resultado de las crisis que se producen en la confrontación con la alteridad.

Ahora bien, ¿qué se busca como identidad en las novelas intrahistóricas?

Vamos a partir del hecho de la proliferación de este tipo de novelas en este convulsionado fin de siglo, en el cual hay dos tendencias en pugna en el mundo: por un lado, la globalización a ultranza de la cultura, que lleva a costumbres eclécticas, a tratados económicos que

edifican bloques de poder transnacionales, a la identificación de gente de todas partes del mundo con productos para el consumo masivo, a modos de vida que dan la vuelta al globo mediante el cine, la televisión y la *Internet*.

Por otra parte, están los nacionalismos en auge, la balcanización creciente, la necesidad de diferencia de países europeos, africanos y asiáticos. En América Latina, frente a la pérdida de las utopías revolucionarias, el agobio de la crisis económica de los ochenta y los noventa, la dificultad de acceder al ritmo avasallador de creación de nuevas tecnologías, queda mirar hacia atrás, hacia el pasado histórico en busca del ovillo perdido, en busca de necesarias redefiniciones de la identidad en un momento histórico menos ingenuo y utópico, en el que los sueños de una gran patria latinoamericana, no conmueven a nadie como en los años sesenta o setenta. En esa mirada hacia atrás, la confrontación con la tradición puede ser la bisagra para acceder a las identidades. ¿Hasta dónde lo que creíamos identidad corresponde a manipulaciones de la historia oficial y hasta dónde la auténtica tradición conecta con el pasado intrahistórico?

La reciente novela histórica latinoamericana impugna la historia oficial como una forma de descreimiento de lo que antes constituía la identidad de la nación o el proyecto de país. Las comunidades imaginadas están cambiando. En muchas obras predomina la ironía, la sátira, el dolor, la sensación de pérdida. Podría decirse que una de las más generalizadas temáticas es la del fracaso, y podemos incluir a las intrahistóricas dentro de ese gran panorama. Hay en la novelística latinoamericana la necesidad de deconstruir la historia dada y las identidades preconstruidas, de reencontrar segmentos perdidos, valores que no se asocien a los oficiales. Se está dando entonces un proceso de deconstrucción de identidades para buscar otras nuevas y esto sucede de maneras diversas de acuerdo a lo que los Estudios Culturales llamarían *el lugar de enunciación*.

## LA IDENTIDAD EN LAS NOVELAS INTRAHISTÓRICAS LATINOAMERICANAS

Hasta ahora he visualizado tres formas de búsqueda de la identidad en la novela intrahistórica o tres maneras de imaginar la comuni-

dad: desde los Estados Unidos en la configuración de una minoría latina con fuerza propia, desde cualquiera de los países latinoamericanos y desde un *no lugar* o exilio interior.

En los Estados Unidos los latinoamericanos buscan su identidad para afirmar su diferencia en el gran conglomerado de un país que ahora atiende las voces de las minorías. Esa identidad, que no puede ser dada por el sentido de pertenencia a un país o a una patria, ni siquiera a un idioma, resulta en novelas intrahistóricas que buscan fallidamente esa patria desde el espacio familiar, de distintas maneras. Una de ellas puede ser visitando el país ancestral en sueños o a través de mecanismos irracionales como la telepatía, por una pulsión de búsqueda de la identidad individual causada por la extrañeza de no pertenecer al lugar donde se ha nacido. Tal es el caso de *Dreaming in Cuban*, de Cristina García o *When I Was Puerto Rican*, de Esmeralda Santiago. O la patria es tan lejana como los recuerdos de los padres y sólo queda espacio para la nostalgia de lo que no se ha vivido ni conocido: la identidad original está en la historia familiar. Hablamos entonces de *The Mambo Kings Play Songs of Love*, de Oscar Hijuelos. Quizás la patria se halla, pero ya está perdida en un pasado idealizado, como en *In the Time of the Butterflies*, de Julia Álvarez, inasible excepto en la imaginación, porque el haber nacido en Estados Unidos y hablar mejor el inglés que el español impone una marca de diferencia en la patria original: se es extranjero.

En los países latinoamericanos la identidad se busca en un proceso de revisión de la historia desde lo inmediato, lo local y lo familiar para situar el presente como resultado del pasado histórico, en la historia del país golpeando la historia pequeña, la historia de la comunidad más palpable que es la familia o la región, comprendiéndose esa historia desde una perspectiva particular, con frecuencia individual, pero con un sentido de pertenencia a un colectivo víctima de los acontecimientos narrados, con frecuencia sumido en un devenir cíclico de situaciones, fracasos, sentimientos, historias que se repiten. En este construir intrahistórico se confronta también la des-identidad, el extrañamiento, la pérdida frente a los discursos oficiales que se descubren falsos. Se trata de novelas que indagan en historias familiares, pero que recorren grandes periodos de la historia. El presente de la enunciación o el tiempo de llegada de la narración generalmente se sitúan en la época contempo-

ránea. Tenemos entre éstas a las novelas de Laura Antillano, Ana Teresa Torres, Milagros Mata Gil, Ana Pizarro, Rosario Ferré.

Por otro lado tenemos las intrahistorias desde el *no lugar* del exilio interior. Aunque algunos lugares sean nombrados en estas novelas, no hay filiación afectiva de ninguna especie con ellos. Los personajes están exilados en la práctica o en el interior de su conciencia. Ni siquiera hay descripciones geográficas. Estas novelas son de alguna forma microhistorias, centradas en acontecimientos del pasado protagonizados por personajes periféricos, caracterizados por grandes soledades, que permiten al narrador indagar en el sentido de lo histórico como vía de reconocimiento del fracaso de la historia misma como camino de la identidad. Son novelas en que el problema de la identidad es una pulsión no resuelta. Los personajes fracasan por su alteridad, por su desubicación en el mundo que les toca vivir. Es el caso de *Cielos de la tierra*, de Carmen Boullosa, *Maluco*, de Napoleón Baccino Ponce de León, *Del amor y otros demonios*, de Gabriel García Márquez y podría admitirse también a *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia.

Entenderemos, entonces, que la novela intrahistórica que narra la historia colectiva desde lo anónimo y lo privado, desde los márgenes del poder; es una vía para la búsqueda de la identidad individual y colectiva a través de la revisión de la historia desde una perspectiva cargada de componentes afectivos. Lo histórico es concebido dentro de la novela intrahistórica como un todo, en el cual lo cotidiano, lo ritual, lo doméstico, la vida interior, la cultura, son tan historizables como la política, la economía o las guerras, en el sentido de que ese todo que se alimenta de la tradición y de la vida cotidiana, define la identidad dentro de cada período histórico.

Desde esa perspectiva podemos decir que la novela intrahistórica es subvierte la historia oficial porque propone nuevos caminos para la comprensión del pasado desde la perspectiva subalterna.

Ahora bien, la novela intrahistórica no es, por supuesto, un discurso historiográfico. Como obra de ficción que es, tiene su propia poética, que intentaremos caracterizar aquí. Esa poética tiene los siguientes rasgos:

–Construcción de personajes Acciionales subalternos (frecuente la narración en primera persona) a través de los cuales se ficcionaliza la historia de lo cotidiano.

–Apropiación de los géneros de la intimidad y de los márgenes, es decir formas de las contra literaturas, que serán explicadas en el capítulo III y que incluyen diarios, testimonios, relatos autobiográficos.

–Apropiación de lenguajes y formas de la cultura popular, como la oralidad, el mito y distintas formas de la cultura de masas.

–Metahistoria, como una forma de hacer patente la conciencia de la historia que define la novela histórica.

Si bien no todos estos rasgos están juntos completamente en todas las novelas, la mayoría sí lo está. Como se verá, estos rasgos se repiten en las distintas novelas aun a pesar de las variaciones producidas por los lugares de enunciación tal como se explicaron arriba.

A lo largo de este capítulo hemos situado ciertos parámetros importantes de gran utilidad para el análisis de las obras de Laura Antillano, Milagros Mata Gil y Ana Teresa Torres. En primer lugar, se ha buscado un elemento aglutinador y distintivo de las novelas históricas, que dé cuenta de todas ellas, las más tradicionales que motivaron el trabajo de Lukács y las más contemporáneas, que rompen con el pacto de verdad de la historiografía. Ese elemento, la *conciencia de la historia* permite conceptualizar de una manera funcional este fenómeno que es la novela histórica.

A partir de esta definición es posible visualizar una de las formas que adopta la novela histórica: la novela intrahistórica, que recrea la historia subalterna en el interior del texto novelesco. A este sub-tipo se adscriben las novelas del corpus elegido y la elaboración teórica precedente proporciona herramientas importantes para analizarlas. En vista de que la novela intrahistórica busca la recreación de una historia alternativa, interesa buscar en las novelas qué estrategias se utilizan para construir un discurso historiográfico alternativo, cómo se representan los subalternos historiados, qué papel juegan las tradiciones apropiadas por el texto ficcional, qué identidades se construyen, cómo se hace presente el componente afectivo dentro de esta historia y cómo se textualiza la conciencia de la historia.

Ahora bien, ya que el interés primordial de las novelas intrahistóricas está centrado en las subalternidades y tomando en cuenta que estas obras son frecuentemente escritas por mujeres, cabe entonces preguntarse una vez más, si existe la escritura femenina. Será mi próxima interrogante.

## NOTAS

1. Me refiero al historiador del siglo XIX Leopold Von Ranke, quien postuló la profesionalización del historiador, la limitación de las fuentes de los estudios históricos a las fuentes documentales y la visión de la historia «desde arriba». Es citado por Burke(1993) como uno de los autores paradigmáticos de las visiones tradicionales de la historia.
2. Los modos de argumentación formal se clasifican en: formista, mecanicista, organicista y contextualista, de acuerdo con una formulación propuesta por Stephen Pepper. Los de implicación ideológica se clasifican por su parte en: anarquista, radical, conservador y liberal. A cada forma de tramar le corresponde un único tipo de argumentación formal, de implicación ideológica y de modo de representación.
3. Incluido en la antología *Tarde o temprano*, ver bibliografía. Todas las citas de los poemas de J.E. Pacheco que se hacen en este capítulo son tomadas de esa compilación, que recoge varios de sus poemarios.
4. Karl Kohut, “Novela e historia en tiempos de la postmodernidad”, conferencia dictada en Caracas en el Centro de Estudios Latinoamericanos (CELARG) el 14 de marzo de 1997.
5. El término *microhistoria* es usado por González prácticamente con los mismos sentidos con que lo usan los italianos Levi, Ginzburg, Redondi, Ramella, Merzario y otros, que hablan de *microstoria*.(Burke, 1993). Sin embargo, González la acuñó por su lado para traducir mejor lo que los franceses quieren decir con *petitehistoire*. Luego de muchas consideraciones, González bosquejó la idea de *microhistoria: Después de haber examinado las ventajas y los inconvenientes de media docena de nombres, me decidí por el uso de microhistoria en el subtítulo y en el prólogo de Pueblo en vilo. A Don Manuel Cosío Villegas la palabra le pareció pedante. Fernand Braudella usa para designar la «narración de acontecimientos que se inscriben en un tiempo corto». Es un término que recuerda los de microsociología y microeconomía, y que por lo mismo no es tan inoportuno ni tan pedante. Pese al valor que le dé Braudel, es un vocablo inédito o casi todavía sin significación concreta reconocida, y si no bello, sí eficaz para designar una historia generalmente tachonada de minucias, devota de lo vetusto y de la patria chica, y que comprende dentro de sus dominios a dos oficios tan viejos como lo son la historia urbana y la pueblerina* (15). Las fuentes de González son muchas y variadas: Braudel, Douch, Bauer, Dardel, Hockett, Reinhard, Fimber, Fitzsimons, Fueter, Goubert, Gooch, Gubernatis, Thompson y otros.

6. “Por otra parte, la fuerza y la adaptabilidad de las tradiciones genuinas no deben confundirse con la «invención de la tradición”. Cuando las antiguas maneras están vivas, la tradición no necesita ser revivida ni inventada. [Traducción nuestra].
7. Estas interesantes concepciones de Raymond Williams permiten comprender complejas interrelaciones culturales entre el presente y el pasado. Lo dominante está constituido por los elementos que se sitúan del lado de lo hegemónico; lo residual es aquello que se ha formado en el pasado, pero que se conserva al margen, como opción alternativa (la comunidad rural como alternativa al capitalismo industrial urbano) y lo emergente, aquello que aparece como franca oposición a lo dominante conformado por nuevos significados y valores y nuevas prácticas. Ver ob. cit., pp. 143–149.
8. El trabajo citado forma parte de una compilación de Françoise Perus (ver bibliografía). Corresponde al capítulo 7, parte II, volumen III de *Tiempo y narración*, de Paul Ricoeur, editado en francés por Seuil en 1985. está traducido por Isabel Vericat y Françoise Perus.
9. Igualmente Ricoeur afirma: *La tradición, por último, recibe un estatuto vecino al que Hegel asignaba a las costumbres, a la Sittlichkeit: somos llevados por ella, antes de estar en posición de juzgarla y hasta de condenarla; ella preserva (bewahrt) la posibilidad de escuchar las voces extintas del pasado* (p. 96) (ob. cit.).
10. El texto de Hobsbawm en español es el siguiente: *La “costumbre” en las sociedades tiene la doble función de motor y de rueda volante. Ella no impide la innovación y el cambio hasta cierto punto, aunque evidentemente el requerimiento de que deben lucir compatibles o hasta idénticos a lo precedente le impone a éstas ciertas limitaciones sustanciales. Lo que hace la costumbre es dar a cualquier cambio deseado (o a cualquier forma de resistencia a la innovación) la sanción de lo precedente, la continuidad social y la ley natural tal como se expresan en la historia. Los estudiosos de los movimientos campesinos saben que el clamor de una aldea por una tierra comunitaria o el derecho “dado por la costumbre desde tiempos inmemoriales” con frecuencia no expresa un hecho histórico sino el balance de la fuerzas en la pugna constante de la villa contra los señores u otras aldeas (...) La diferencia entre « tradición» y «costumbre» en nuestro sentido, está verdaderamente ilustrada como sigue: La «costumbre» es lo que los jueces hacen; la “tradición” (en la instancia de tradición inventada) es la peluca, la toga y cualesquiera otras parafernalias y prácticas ritualizadas que rodean la acción sustancial. La declinación de la costumbre inevitablemente produce cambios en la tradición, con la cual está habitualmente entretrejida.* [Traducción mía].
11. *La demanda de “autenticidad” niega a los escritores del Cuarto Mundo una cultura viva y cambiante. De su cultura se espera que debe ser Otra y debe evitar cruzar aquellas fronteras ficcionales pero ideológicamente esenciales entre Ellos y Nosotros, lo exótico y lo familiar, el pasado y el futuro, lo que se extingue y lo que tiene vitalidad. Especialmente la escritura «auténtica» del Cuarto Mundo debe fluir clara de ese género quíntesencialmente “nuevo” y siempre renovado, la novela.* [Traducción mía].
12. *¿Cómo distinguimos entre panfletos prejuiciados y opresivos, popularizaciones explotadoras, romanticismos estereotipantes, identificaciones por simpatía y visiones de resistencia o transformadoras?* [Traducción nuestra].